

CLAUDE ROULET

Docteur ès lettres
Privat-docent à la Faculté des Lettres

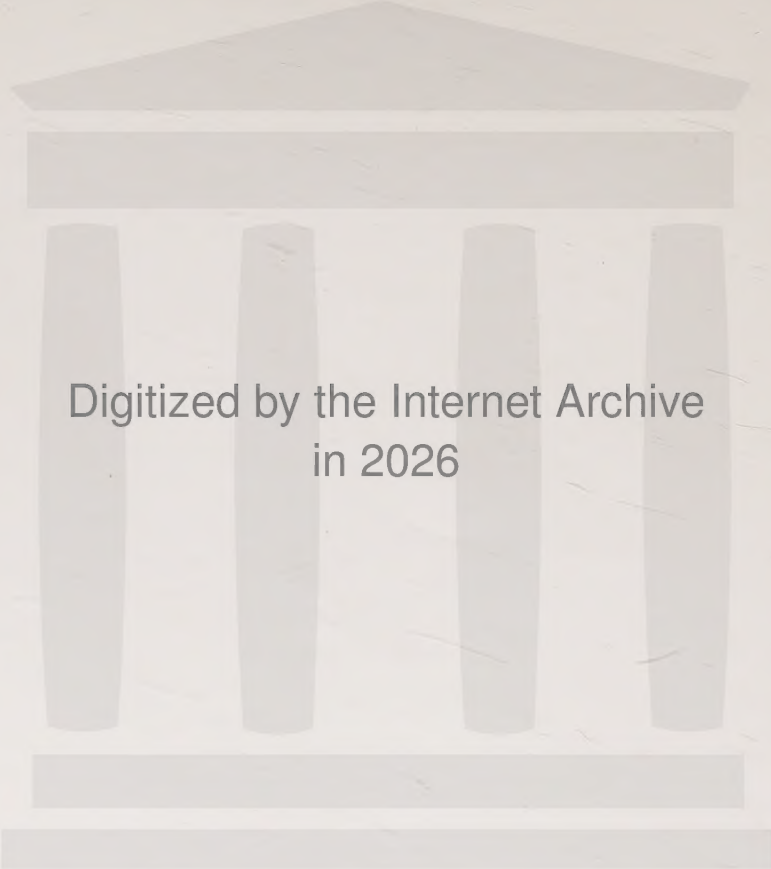
RECHERCHES
SUR LA DISCONTINUITÉ
DU STYLE

NOTES D'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE



IMPRIMERIE H. MESSEILLER
NEUCHÂTEL

1955



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555008_0014

RECHERCHES
SUR LA DISCONTINUITÉ
DU STYLE

NOTES D'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

CLAUDE ROULET

Docteur ès lettres
Privat-docent à la Faculté des Lettres

RECHERCHES
SUR LA DISCONTINUITÉ
DU STYLE

NOTES D'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

Leçon inaugurale donnée le 11 novembre 1953
à l'Université de Neuchâtel

IMPRIMERIE H. MESSEILLER
NEUCHÂTEL

1955



RECHERCHES SUR LA DISCONTINUITÉ DU STYLE

Notes d'esthétique littéraire

Connaissez-vous le traité de Bernard Palissy : *De l'Art de Terre* ? Quoique très bien écrit, l'ouvrage est de ceux dont ne parlent pas nos Histoires de la Littérature. A tort !... Je l'affectionne. Il nous offre un bon exemple des heurs et des malheurs qui attendent quiconque cherche, quiconque innove, en esthétique littéraire aussi, quiconque est un théoricien doublé d'un expérimentateur. A bien des égards, en tous cas, l'analogie frappe l'esprit — pourtant quatre siècles se sont écoulés depuis lors — entre la recherche de Palissy, recherche passionnée des secrets de l'émail, et la recherche moderne, obstinément poursuivie par quelques-uns, des secrets du langage.

« Je me mis, dit Palissy, à chercher les esmaux, comme un homme qui taste en ténèbres. »

...

« M'estimoit-on estre fol. »

...

« J'ay cuidé entrer jusques à la porte du sépulchre. »

Et de même que Palissy hésitait à confier les secrets de son art, on hésite soi-même à divulguer ses trouvailles, quelques secrets qu'on détient déjà parmi beaucoup d'autres qu'on ne détient pas encore, et qui ne sont peut-être pas faits, se dit-on, étant si particuliers, si précieux, pour être exposés publiquement du haut d'une chaire.

« Il n'est pas de mon art, écrivait Palissy, ni des secrets d'iceluy comme de plusieurs autres. Je sçay bien qu'un bon remède contre une peste ou autre maladie pernicieuse, ne doit estre célé. Les secrets de l'agriculture ne doivent estre celés. Les hazards et dangers des navigations ne doivent estre celés. La parole de Dieu ne doit estre célée. Les sciences qui servent communément à toute la république ne doyvent estre célées. Mais de mon art de terre et de plusieurs autres arts, il n'en est pas ainsi. »

Entre toutes les raisons qui justifient ce silence réservé, l'une des plus fortes, c'est que les cheminements de l'art sont trop subtils, qu'il s'agisse de la théorie ou de la pratique, pour se prêter commodément à la description. L'apprenti reçût-il l'enseignement d'un maître excellent, il lui faudra tout de même payer de sa personne, le moment venu, un peu comme s'il ne savait rien, s'il n'avait rien appris et s'il lui restait donc encore tout à apprendre.

« Quand j'aurois employé, nous avertit Palissy, mille rames de papier pour t'inscrire tous les accidens qui me sont survenuz en cherchant ledit art, tu te dois assurer que, quelque bon esprit que tu ayes, il t'advindra encores un millier de fautes, lesquelles ne se peuvent apprendre par lettres, et quand tu les aurois mesme par escrit, tu n'en croiras rien jusques à ce que la pratique t'en aye donné un millier d'afflictions. »

Aussi ne vais-je pas, vous voici prévenus, pousser très loin dans ces notes l'enquête sur les secrets du langage, entendez sur ses propriétés cachées, mais vais-je plutôt vous suggérer une certaine attitude intellectuelle, une démarche de l'esprit qui, pour relever avec évidence, selon moi, de l'esthétique littéraire, ne vous est peut-être pas familière. Pour la clarté de l'exposé, je m'appuierai sur quatre textes simples : tout d'abord sur les œuvres de Sapho, représentatives de l'antiquité ; puis sur celles de Jodelle, représentatives de l'époque classique (bien que Jodelle appartienne à la Renaissance) ; enfin sur deux textes modernes, entre plusieurs qu'on pourrait citer, l'un de Prévert, pourquoi pas ? l'autre... de Picasso. Textes disparates, on le voit, par là même conformes à la curiosité d'esprit du chercheur, et qui n'excluent d'ailleurs pas l'unité d'intention.



De Sapho, l'illustre poétesse grecque qui vivait, vers l'an 600 avant notre ère, à Mytilène, dans l'île de Lesbos, on ne possède guère que des fragments : strophes mutilées, vers, demi-vers, images isolées, dont le charme est grand pour un lecteur moderne quand ils se détachent un à un, habillés d'une forme française harmonieuse, sobrement sur les pages blanches d'un élégant volume *. La blancheur de la page y ressemble à celle d'une toga ; l'ombre légère des lignes y dessine des plis ondoyants. Que de blanc pour des poèmes si charnels ! Or il est juste, mais sais-je pourquoi ? ce blanc païen ; il éblouit, il vibre, unanime et frais, à l'unisson de la sensibilité. Les arabesques de l'italique, la longueur inégale des petits poèmes, leur mise en page changeante confèrent au volume, quand le regard et la main le feuilletent, une sorte de mouvement lyrique proche de la danse. Une erreur pourtant, d'esthétique : le folio, joliment suspendu comme un astre dans les hauteurs de la page, mais rendu commun par le chiffre. De cet astre dominant, juste dans l'idée puisqu'il s'harmonise avec le décor naturel des poèmes, mais mal dessiné par inadvertance, quelques rappels directs et discrets, des astérisques, étoiles minuscules ou fleurs typographiques, ici et là situées, entre les fragments, pour mieux les séparer. Dans l'ensemble, l'ouvrage, d'un format restreint, pas trop, est imprimé avec soin, visiblement avec le désir de mettre en valeur le beau texte de Sapho, et sur le seul papier qui lui convenait : un papier uni, plein, corporel.

Car la présentation d'un ouvrage a de l'importance. Plus qu'on ne croit. Qui compose la figure d'un texte et se désintéresse de la figure de la page, son contexte immédiat, connaît bien peu les ressources de l'art d'écrire. Autant que l'étude de la grammaire, celle de la typographie relève des Lettres, ce dont la plupart des lettrés ont d'ailleurs peu de souci. Le blanc, la ligne, le mot, la règle, sont les quatre points cardinaux de l'esthétique littéraire. De là suit toute conséquence.

Feuilletons l'ouvrage, voulez-vous ?

Voici deux vers isolés, coupés encore l'un de l'autre par une lacune du manuscrit :

* Je songe au petit volume intitulé : *La Poésie de Sapho, Etude et traduction*, par André BONNARD, collection du Bouquet, éd. Mermod, Lausanne, 1948.

Amour prodigue en souffrances

...

Amour beau tisseur de contes

Voici une image :

telle la fleur de la jacinthe

Une notation détachée :

*une douce fille, une gracieuse enfant
qui cueillait des fleurs*

Une autre :

*... la cigale élève
un cri strident, sa flûte chante
la chaleur du jour qui s'abaisse*

Ou celle-ci :

toi que Chypre retient, ou Paphos et ses grèves

Une autre :

*... Aphrodite m'a dit :
« Chère Sapho, Eros mon serviteur et toi...*

Une autre encore :

*de beaux rubans brodés s'enroulaient à ses jambes,
merveille de Lydie*

La beauté de ces notations éparses nous émeut d'autant plus que la pensée en demeure inachevée. Qui dit tout ne laisse guère de place au rêve. Le fragment cadencé nous donne

l'accord fondamental, l'accord seul, et voici que notre sensibilité s'épanche, emportée par les harmoniques d'un rêve vague et délicieux, chacun de nous complétant à son gré l'évocation plaisante ou mystérieuse, la douce mélodie suggestive.

Sentir soi-même et faire sentir la beauté d'un texte, c'est là ce qu'on entend d'ordinaire par esthétique littéraire : l'entremise délicate, le témoignage intuitif qu'on attend d'elle. Et sans doute est-ce bien, quand le commentateur n'appuie pas trop, sent juste et demeure discret.

Artiste lui-même, en une manière, le traducteur des œuvres ardentes de Sapho nous en donne, dans une introduction intelligente et sensible, une image qui dispose aimablement nos esprits, nous prépare, nous élève, nous convainc, nous séduit.

Reviendrai-je sur ses aperçus personnels ? Sur le culte que rendaient à l'amour, à la beauté, aux arts, Sapho et ses compagnes ? Sur le don qu'elle reçut de l'éloquence poétique ? Sur l'objet de sa passion ? Sur les correspondances qu'elle établit dans ses vers souvent admirables entre la nature, les vergers, les fleurs, les étoiles de Lesbos, et les sentiments de son cœur généreux ? Non, mieux vaut se reporter soi-même à ces pages clairvoyantes.

Pourtant, d'autres aspects demeurent dans l'œuvre grecque, qui relèvent eux aussi de l'esthétique littéraire, mais qui, faisant appel à l'analyse formelle, à la spéculation hasardeuse, à la pensée plutôt qu'au sentiment, touchent moins le public. Que dis-je ! Il s'agit là de nouveautés, de particularités verbales qui n'ont pas toutes frappé le regard, si frappantes qu'elles soient, d'investigations nouvelles, de problèmes nouveaux, ou du moins que voici renouvelés par une attitude d'esprit originale. Dans l'ombre des vieux textes familiers vous attend parfois l'inattendu, vous attendent le risque, l'aventure, la découverte.

Déjà le souci de la typographie n'est pas un souci commun : en dehors des éditeurs et des imprimeurs, on ne l'attribue guère qu'aux bibliophiles, à la fois comme une douce manie chez eux, comme une gourmandise vaguement condamnable de l'esprit et comme un privilège onéreux de la fortune. Mais raisonner sur le propre des phénomènes verbaux, sur les formes du langage et sur leurs propriétés, observer, analyser,

classer, déceler les types, recenser les variantes, définir les principes, expérimenter, interpréter, concevoir une théorie, — ce souci philosophique, s'il faut appeler philosophique un intérêt de la pensée assez complexe, est encore moins répandu.

L'écriture de Sapho est une écriture fragmentaire ; par conséquent une écriture discontinue. Elle ne l'était évidemment pas à l'origine, je veux dire que Sapho ne l'avait pas délibérément conçue sous cette forme ; elle l'est devenue par accident, le papyrus ou la terre cuite des manuscrits ayant été mutilés par l'action des siècles.

Le même accident a d'ailleurs abîmé, on le sait, beaucoup d'autres œuvres littéraires de l'antiquité. Ce sont là autant d'exemples éloquentes, de modèles émouvants, involontaires et disponibles, pour qui voudrait façonner sur eux, en recourant cette fois-ci aux artifices de l'art, un style volontairement brisé.

Dans l'univers classique, la phrase est toujours considérée comme une séquence continue, inaugurée par une lettre majuscule et terminée par un point. Elle forme un ensemble grammaticalement et logiquement lié. On n'imagine pas Bossuet, ni d'ailleurs aucun écrivain classique, pratiquant avec intention un style brisé — ou fragmentaire ou discontinu ou syncopé — écrivant de propos délibéré des phrases incomplètes dans lesquelles syntaxe et pensée logique demeureraient à l'abandon, errantes, suspendues. Même inachevées par mystère, avec doigté, science, de telles phrases ne formeraient plus du tout des phrases au sens traditionnel du mot. Le style brisé n'est pas admis dans l'univers classique. D'ailleurs on ne songeait pas non plus à l'en exclure. Tout simplement on n'y pensait pas. On l'admettait comme un fait d'histoire, on l'admet encore aujourd'hui comme tel, pour les œuvres de l'antiquité que les vicissitudes du temps ont mutilées : par exemple pour les quelques fragments recueillis de Sapho, mais implicitement on admettait, on admet encore aujourd'hui, comme chose allant de soi, que c'est là l'effet fatal des siècles, un style accidentel, et non pas un modèle d'esthétique littéraire à reprendre pour le perfectionner dans un sens plus merveilleux.

On rencontre pourtant de tous côtés et sous diverses formes des échantillons de ce style brisé, et d'abord dans le langage

familier : circonstance qui s'explique d'elle-même puisque la parole intérieure, la pensée spontanée sont naturellement discontinues.

Littérairement, les échantillons ne manquent pas non plus : vers de Chénier ou de Hugo, notés en prévision d'œuvres futures ; citations arbitrairement isolées de leur contexte :

La fille de Minos et de Pasiphaé

Et la Crète fumant du sang du Minotaure

ou titres d'ouvrages qui forment rarement, eux aussi, une phrase achevée :

A l'ombre des jeunes filles en fleurs

Les pénitents en maillots roses

J'en passe.

C'est là le propre de nombreuses séquences littéraires : fragments à leur façon, fragments qui ressemblent à ceux de Sapho et dans lesquels s'offre le même modèle d'écriture, neuf, étrange, méconnu, disponible.

Pourquoi n'a-t-on jamais déduit de semblables exemples, et de tant d'autres, un type d'écriture, les règles d'un canon littéraire particulier ?

Est-ce parce que, ne voyant pas clairement quel parti tirer de cette forme, nous la supposons stérile ? Est-ce inconscience, respect de l'usage, crainte de l'opinion ? Défiance à l'endroit d'un style qui semble inachevé et qui rappelle parfois le style hâché d'un brouillon ?

Le théoricien, lui, n'a pas ces préjugés. Il place très haut le brouillon, la retouche, la variante, les inventions formelles qu'on regarde comme des fautes de français. Il s'intéresse à tous les phénomènes verbaux, n'en dédaigne aucun, demeure réservé sur le chapitre même de l'orthographe. Il n'est nullement le gardien des vertus scolaires et sociales, le gardien des conventions du langage, mais un praticien de laboratoire orienté vers la découverte et l'avenir, sa pensée s'appliquant à des particularités littéraires du passé. Nullement gardien de musée : prospecteur.

La phrase de Sapho, dans les fragments de son œuvre qui sont parvenus jusqu'à nous, ne forme pas en général, disais-je, une phrase continue. Tantôt le début, tantôt le milieu, tantôt la fin lui manque.

Quelle coupe plus dramatique ? L'amputation d'un certain contexte vital n'a rien d'un jeu léger.

Et pourtant quelle coupe plus propice au rêve ? Silence et paroles se répondent en elle. La clarté s'y fond dans le mystère.

La phrase est incomplète. Qu'est-ce à dire, au point de vue grammatical, sinon que les mots manquants sont sous-entendus ? Or sous-entendre des mots, c'est former une figure de style, une figure d'école qui porte un nom : l'ellipse. Conclusion simple : une grande part du charme de Sapho tient à un moyen d'expression courant, connu depuis longtemps sous le nom d'ellipse.

Ellipses accidentelles ici. Le temps, le hasard, le doigt du destin, je ne sais, en sont responsables. Ils ont modelé l'œuvre de Sapho, collaboré avec le poète, participé de près à son travail. C'est dire qu'ils jouent dans le texte, en retrait, le rôle d'un personnage mystérieux : démon, fantôme intelligent, *coauteur*. Mais ce n'est pas ici le lieu pour moi de déduire toutes les conséquences imprévues impliquées dans ce phénomène étonnant.

Quoi qu'il en soit, le contraste est saisissant entre la petitesse de la cause : quelques ellipses, et la grandeur, la variété, l'émouvante beauté des effets. Intacte, l'œuvre de Sapho serait sans doute comparable, par delà les siècles, à celle d'Anna de Noailles ; mutilée, elle lui est supérieure, elle est unique. Fragments et lacunes se mettent mutuellement en valeur. Comme en peinture on parle de couleurs complémentaires, comme l'alliance du bleu et du jaune nous cause un inexplicable plaisir naturel, de même en littérature, de même dans l'œuvre de Sapho, fragments et lacunes composent un modèle de formes complémentaires dont l'alliance dramatique, dont le charme naturel aussi nous touchent au vif de notre sensibilité.

Quand bien même involontaires, les brisures du texte antique sont, esthétiquement, tout à fait réussies. Un artiste n'eût pas mieux fait. J'attribue cet effet heureux, pour une part du moins, à la qualité même des séquences verbales, à la beauté des fragments. Car le charme, le mystère, la beauté ne naissent pas spontanément de l'ellipse. L'ellipse est un moyen d'expres-

sion, un artifice technique qu'il faut encore savoir employer et c'est à son emploi dans un certain contexte qu'on jugera de l'artiste et de son art.

De toute manière, peu de figures de style sont aussi méconnues que l'ellipse. On la croit banale ; elle ne l'est pas. Il y aurait un volume à écrire sur l'ellipse, l'une des figures de style les plus riches du répertoire — avec la métaphore — par les développements logiques et littéraires encore insoupçonnés aujourd'hui auxquels elle se prête.

Si des mots sont sous-entendus, ils le sont quelque part. Nécessairement. Car c'est une erreur de supposer qu'un mot sous-entendu peut ne l'être nulle part. Un mot, un groupe de mots sous-entendus, le sont d'ordinaire au voisinage des mots exprimés, dans un certain espace spectral, tantôt ici, tantôt là sur la page, par exemple dans le blanc qui précède ou suit les lignes de Sapho.

Dans l'exemplaire dont je dispose, des œuvres de Sapho, on a souligné certaines brisures du texte par des points de suspension — utiles, non pas indispensables — souligné surtout ces brisures, matérialisé ces mutilations par des blancs considérables. Editeur et traducteur ont senti le point : la logique, la grammaire, l'esthétique exigeaient en effet de larges blancs autour des séquences ; élégant moyen d'expression, éloquent, discret, qui s'imposait au moins pour deux raisons : pour mieux suggérer les lacunes du texte et pour mieux séparer les fragments l'un de l'autre.

Mêmes accidentelles, les ellipses du texte saphique introduisent dans la composition littéraire une notion nouvelle, une réalité avec laquelle compter et qui n'est pas familière au grand public : la notion d'espace, entendez un espace particulier, matérialisé sur la page par un blanc, un champ spectral peuplé de mots invisibles.

Je n'ai ni le loisir, ni le désir de m'y étendre. De longs développements, hélas ! trop subtils, nuiraient bientôt à l'intérêt que vous y pourriez prendre.

Une leçon simple, toutefois, s'en dégagerait : c'est que le lecteur ordinaire est tellement habitué à lire des textes mécaniquement imprimés, à suivre une ligne avant de suivre des yeux la suivante, la page vivante est à tel point devenue pour lui une page morte — je veux dire une surface lignée encadrée de marges fixes — qu'il ne conçoit même pas qu'on puisse en modifier la figure conventionnelle — sinon peut-être dans les

journaux, dans les annonces publicitaires, les affiches... — qu'on puisse disposer des lignes et des blancs, espacer plus ou moins celles-ci, augmenter ou diminuer ceux-là. Art et non jeu ! Art plus subtil qu'il ne semble ! Très subtil ! Il implique du doigté, du talent, des connaissances, et demeure, justement parce qu'il fut négligé, le champ d'expérience de l'avenir.

Il fallut aux artisans de l'ouvrage — je reviens à l'œuvre de Sapho — calculer l'emplacement des lignes sur la page et l'importance des blancs.

Sur cette page blanche, je ne vois qu'une ligne :

une âme au malheur étrangère

sur cette autre deux :

*Je ne crois pas de mes deux bras tendus
pouvoir toucher le ciel...*

sur celle-ci trois, sur celle-là quatre ou davantage, lignes situées tantôt au milieu de la page, tantôt vers le haut et vers le bas. C'est dire que le blanc domine.

Sans doute y a-t-il là, dans une telle mise en page, d'ailleurs si simple, une part de goût, le souci de l'harmonie visuelle, une part d'arbitraire aussi dans la mesure où l'on a *chassé* le texte pour gonfler le volume. Une telle disposition typographique demeurerait même assez extérieure si l'on n'y percevait, je l'ai déjà dit, une double nécessité : celle d'évoquer les mutilations du texte et celle de séparer clairement les fragments.

Séparer les fragments : cette opération même offre de l'intérêt. En effet, autant de fragments, autant de touches à distribuer sur les pages. On sent très bien, à lire ce petit livre, que pour l'éditeur, pour l'imprimeur, l'unité tactique était le fragment, non le mot. Ils n'avaient que faire des mots. Un autre les avait harmonieusement assemblés en traduisant le texte grec. Eux devaient mettre en page des fragments d'une longueur variable, c'était là leur travail.

Qu'il s'agisse d'ailleurs des fragments de Sapho, des pensées de Pascal, des maximes de La Rochefoucauld ou des sonnets de Baudelaire, quiconque classe, ordonne, distribue, imprime, édite, procède de même : par blocs individuels.

Or l'étude de l'unité tactique employée est toujours intéressante. Elle est d'un riche enseignement. Pour l'écolier qui apprend à écrire, l'unité tactique est le mot. Il le reste pour la plupart des gens et même pour beaucoup de littérateurs de second ordre. Pour l'écrivain digne de ce nom, l'unité tactique n'est jamais unique. Elle est au moins double s'il est prosateur : le mot, la phrase, car il ne pense pas seulement en fonction du mot, mais en fonction de la phrase, ensemble architectural déjà complexe. Quadruple s'il est poète rigoureux : le mot, le vers, la phrase, la forme, fixe ou non, ensemble architectural beaucoup plus complexe.

L'unité tactique que compose le fragment, dans l'exemple de Sapho, est artificielle, certes, puisque le fragment lui-même est accidentel. Il n'empêche ! Pour l'éditeur et l'imprimeur qui s'en servirent, cette unité tactique possédait tout de même une certaine valeur littéraire ; mais l'intérêt qu'elle offre est encore plus grand pour le théoricien, parce qu'il y voit, lui, une forme originale, à distinguer soigneusement de toute autre.

Bien d'autres particularités intéressantes sont impliquées dans les lacunes du texte saphique, et d'abord l'interruption des liaisons grammaticales :

toi qui me consumais

mais moi, tu me voues à l'oubli

... le soleil m'éblouit
quand je revois ton beau visage

...

tu es ma chair

Comment ! N'a-t-on pas toujours admis que la continuité grammaticale était nécessaire à l'expression de la pensée ? Or voici, dans l'œuvre de Sapho, l'exemple d'une continuité et d'une discontinuité grammaticales qui se mêlent heureusement, alliance qui ne nous choque nullement et qui même nous demeure intelligible. N'est-ce pas curieux ?

Un autre point. Sur la brisure d'un fragment, la transition manque :

l'éclat dont elle aveuglait mes yeux

endormie sur le sein d'une tendre compagne

un tissu aux mille couleurs

Manquent-elles vraiment, les transitions ? Oui et non. Elles opèrent subtilement dans le voisinage des fragments, grâce aux harmoniques de la pensée. De même que le contenu d'une ellipse verbale, avec quoi d'ailleurs elles se confondent, ou spontanément s'associent ici, ces transitions latentes appartiennent à un type de phénomènes verbaux très fins et mal connus, dont l'existence spectrale se situe entre rêve et réalité, se situe sur la page entre la présence et l'absence.

Une autre observation. A cause de leurs lacunes mêmes, les fragments de Sapho sont partiellement déterminés et partiellement indéterminés. Continue dans sa forme, la phrase classique est aussi rigoureusement déterminée. Celle de Sapho ne l'est pas. Etant fragmentaire, elliptique, discontinue, elle nous est intelligible du fait des mots qui la composent, mais elle nous demeure mystérieuse du fait des mots qui lui manquent. Voici donc introduit dans le style et dans la lecture un élément de probabilité.

Il y aurait là, dans l'étude de cette notion, dans celle de ses applications littéraires et celle de ses virtualités théoriques, matière à de longs développements.

Un autre point encore, conséquence des précédents. Parce que si souvent manque au texte mutilé de Sapho le contexte, parce que lui manquent des liaisons grammaticales et des transitions, lui manque du même coup un élément fondamental de la composition littéraire, fondamental ou jugé tel, — la narration suivie :

en songe m'a parlé la déesse de Chypre

Aphrodite et le doux entretien des amants

*enveloppant son corps avec grand soin
d'une élégante fourrure frisée*

La narration n'aurait-elle donc pas autant d'importance qu'on le croit ?

En principe, supposé-je, nous ne devrions pas pouvoir comprendre une œuvre formée de fragments épars, elliptiques, dont l'articulation grammaticale est très abîmée, la phrase inachevée, la pensée même réduite à des notations disparates. Or nous le pouvons. Nous sommes sensibles à cette écriture déchirée, nous sommes émus par les lambeaux de ce message, nous avons même le sentiment d'en comprendre l'essentiel. Comment cela se peut-il ?

Non seulement nous nous abandonnons au charme de ces fragments, mais nous cherchons spontanément, par recouplement de l'un avec l'autre, à connaître le sujet général, à mieux fixer l'orientation de la pensée de Sapho, le propre de son caractère, de son tempérament, de sa sensibilité, de son talent, de sa vie.

Il est vrai que le traducteur nous y aide puisqu'il a lui-même classé ces petits morceaux, en les rangeant sous des titres généraux, par chapitres, dans un ordre plausible, et qu'une assez longue introduction ajoute à ces clartés des clartés supplémentaires. Il n'importe ! L'intérêt tient à ceci que nous pouvons aisément — malgré certaines incertitudes qui demeurent — remonter des fragments disséminés au thème d'inspiration général : l'amour lié à la beauté.

En l'absence d'une narration suivie, de phrases continues, de transitions, à l'aide seulement de notations elliptiques, de vers, de demi-vers isolés, d'images abandonnées, d'un réseau très incomplet de liaisons grammaticales, le lecteur de Sapho est donc capable de reconstituer le sujet de son œuvre. Philosophiquement et littérairement j'y vois un intérêt considérable, puisque c'est reconnaître que l'analyse, le recouplement, la synthèse, fonctions fondamentales de l'esprit logique, non seulement sont toujours possibles dans des conditions si particulières, mais encore ne sont nullement gênés dans leurs opérations.

Pour dégager de l'œuvre de Sapho, présentée dans une édition courante de qualité, à portée de la bourse et de la main, les particularités formelles qui viennent de vous être exposées, il ne faut guère qu'un peu d'attention, un esprit libre de préjugés. Même si, sous cette forme, la recherche esthétique est ou peut être déjà créatrice, elle n'exige pas du chercheur des aptitudes intellectuelles extraordinaires : tout d'abord parce que le texte choisi sur lequel elle s'exerce est d'un accès facile, ensuite parce que l'intelligence s'en est tenue jusqu'ici — j'excepte quelques digressions — à l'observation, à l'analyse et à la définition des faits.

Mais la recherche devient une aventure passionnante, une aventure beaucoup plus sérieuse, parfois dramatique, quand le texte choisi se révèle à l'examen d'une difficulté très supérieure aux prévisions ; ou quand la pensée, s'élevant des faits aux idées, se met à raisonner sur un modèle d'écriture abstrait — non plus sur l'exemple particulier de Sapho, mais sur la théorie générale de l'écriture discontinue — sur des formes verbales abstraites, sur des formes algébriques en quelque sorte, d'autant plus délicates à étudier qu'elles se prêtent à un nombre indéterminé d'opérations. Toutes les ressources de l'intelligence sont alors mobilisées. Mais ne pénétre pas qui veut dans ce monde-là. Les conditions de la recherche y sont telles qu'elles ne sauraient être pires. Heureusement, elles défont la description et me dispensent d'insister.

Quoi qu'on en pense, la légende et l'héroïsme de la conquête survivent toujours aux confins de la littérature.

Qu'advierait-il, je le demande en m'élevant cette fois-ci de l'exemple saphique au type littéraire, qu'advierait-il si l'on concevait un style qui fût volontairement brisé ? Si la phrase était discontinue ? Si l'on pratiquait l'ellipse en grand ? Si l'on subtilisait certaines transitions ? Si l'on devait par conséquent jouer avec les lignes et les blancs ? Si l'on choisissait pour unité tactique, non le mot seul, mais la séquence ? Si l'on suggérerait seulement le sujet, rendu exprès mystérieux ? Si l'on se passait d'une narration suivie ? Si l'on considérerait donc l'analyse, le recoupement et la synthèse comme des moyens d'expression ou comme des instruments de lecture nécessaires ? Enfin, si, animé d'un esprit rigoureux, on poussait aux dernières conséquences, en bannissant toute facilité d'une telle composition ?

On sent tout de suite que, méthodiquement conduite, une telle écriture n'obéirait plus aux règles de la prose ou de la poésie, mais à des règles nouvelles, peut-être étranges, que la pensée devrait découvrir par l'étude, l'intuition, l'imagination. Du même coup vont poindre, on le comprend, l'effort solitaire de l'intelligence, l'aventure, la recherche créatrice.

La séquelle des conséquences commence à peine...

L'une, par exemple : que le contexte manquant, dans l'œuvre de Sapho, représente quelques lignes tombées et non pas des pages entières. Du moins le suppose-t-on : supposition rai-

sonnable. C'est pourquoi les fragments de ces antiques poèmes demeurent significatifs. Le seraient-ils encore si les dimensions du contexte disparu étaient beaucoup plus considérables ? Au delà d'une certaine limite, l'obscurité l'emporterait sur l'intelligibilité et le mal serait irrémédiable.

Mais je ne puis m'étendre sur cette mesure délicate dont dépend l'équilibre de la composition, ni sur d'autres *variables* du même ordre. Je craindrais d'ailleurs de lasser ou d'indisposer un public bienveillant. Mon propos n'est que de vous montrer, tant bien que mal, clairement tout de même, je l'espère, à l'aide d'exemples encore simples, d'une part en quoi consiste, sous ses divers aspects, l'esthétique littéraire, de l'autre sur quel monde de questions, de spéculations, d'expériences, d'erreurs inévitables, mais aussi de découvertes, elle débouche.



Suggestif, l'exemple de Sapho l'était par ses mutilations, par ses lacunes, par ses ellipses accidentelles, par une discontinuité dramatique du style.

Suggestif, l'exemple de Jodelle l'est à son tour par le contraste dramatique qui détruit en une manière la continuité de son style : de beaux vers, fragments isolés, alternant avec un contexte médiocre.

Estienne Jodelle, sieur du Lymodin, qui vivait au XVI^e siècle, passe pour avoir écrit et fait représenter en France la première tragédie française : *Cléopâtre captive*. Il est aussi l'auteur d'une seconde tragédie : *Didon*, de deux comédies, d'un recueil de poèmes : *Les Amours*, et d'autres œuvres qui se sont perdues, on ne sait par quel mystère.

Jodelle n'est pas de ceux que Sainte-Beuve a réhabilités. On ne lit plus ses œuvres. Et pourtant Jodelle est un vrai tragique : le cas est rare en France. Sa voix ne ressemble à aucune autre. Le son en est étrange, solitaire, grave, triste, parfois amer. Dans ses meilleurs vers, il nous émeut presque autant que Racine. Certes, Jodelle est un poète mineur. Racine

lui est très supérieur. Pourtant, ces deux formes de la sensibilité tragique : celle de Jodelle et celle de Racine, sont en soi d'une égale qualité. La seconde ne fait pas oublier la première.

Ami de Ronsard, membre de la Pléiade, Jodelle connut une heure de gloire ; puis, brusquement, il tomba dans la disgrâce du roi ; et du même coup tomba, avec ses écrits, dans l'oubli.

Que dire de son œuvre, sinon qu'elle évoque la défaite d'une haute ambition ? De l'homme, sinon qu'il eut, semble-t-il, autant qu'une grandeur d'âme évidente, le goût fatal du malheur ? De sa vie mal connue, à tant d'égards obscure, sinon qu'elle paraît avoir été jusqu'à la fin, la quarantaine atteinte, à la ressemblance de sa nature passionnée et sombre ? Jodelle est un être mystérieux.

Il écrivait vite. Improvisateur né, il laissait courir sa plume, dit-on. De là les nombreuses faiblesses de son œuvre. Et c'est précisément le point qui m'intéresse : que, dans une suite verbale d'un style assez commun, se détache soudain un vers d'une sensibilité unique, comme si ce beau fragment avait besoin d'un fond neutre pour briller, par contraste, de tout son éclat. Bien sûr, Jodelle n'a pas calculé cet effet. On ne perçoit pas dans son œuvre un parti pris esthétique de cette sorte. Il n'empêche que l'exemple demeure, d'un contexte uniforme, d'un velours verbal gris sur lequel se détache le contour d'un beau vers tragique.

... comme un grand cœur soy mesme se devore

...

... par l'effect fatal qui est en toy

...

Il se campe, il se sied dedans toy ce vainqueur

...

Comme un qui s'est perdu dans la forest profonde

...

Tout cet hiver par l'aspre et l'aigre vehemence

...

Se repaissant de pleurs, et de songe et d'attente

...

*Tant de monstres, naissans pour nos pertitions **

...

On voit dans les premières peintures cubistes des effets analogues et différents, d'ailleurs plus savants : sur un fond de lignes brouillées et de couleurs volontairement ternes, ressort parfois, avec une intensité extraordinaire à laquelle n'atteint pas la littérature elle-même, un mot du vocabulaire quotidien et qui serait autre part banal : JOURNAL, TABAC.

Dans une suite élégiaque, où l'expression des sentiments ne tolère pourtant aucune faiblesse, la manière de Jodelle reste la même : des vers insolites, d'une sincérité saisissante, y alternent avec les passages conventionnels :

Comme j'estois avant que si fort je t'aimasse !

...

*Mais d'autant que j'ay mis sans fard, sans fiction,
En toy seule mon cœur et mon affection*

...

*Car je ne puis, Madame, ores me délier,
Je ne te puis laisser, je ne puis t'oublier*

...

Ha ! que ne suis-je mort en ce tems là, Madame,

...

Je discours de vous seule, en vous seule je pense

...

* Ces vers et les suivants sont tirés des *Amours et autres poésies d'Estienne Jodelle*, éd. Sansot, Paris, 1907.

De beaux vers illuminant un texte banal, quelques éclairs dans la nuit, voilà Jodelle !

Or il n'y a pas si loin, en un sens, de l'exemple de Sapho à celui de Jodelle. Les deux œuvres sont gravement mutilées : l'antique par le dehors, la classique par le dedans. Toutes deux gardent la trace d'un obscur désastre. Aux fragments de l'une, les beaux vers isolés de l'autre ressemblent. Toutes deux sont secrètes ; toutes deux dramatiques.

Esthétiquement, il est juste de choisir et de chérir, comme un modèle de chef-d'œuvre, une beauté accomplie, pleine, intacte, rayonnante — disons, la Vénus de Milo parée de ses bras — mais il n'est pas moins juste de choisir comme modèle une beauté inachevée, entendez une forme merveilleuse et parfaite encore, mais dont le contour soit mutilé par quelque blessure — la Vénus de Milo privée de ses bras.

Qui visite à Florence la Galerie Antique et Moderne, y voit les esclaves tourmentés qu'ébaucha seulement de son ciseau Michel-Ange. La tête, les épaules, les mains, les pieds de ces grands prisonniers sont encore engagés dans le marbre. Pourquoi m'émeuvent-ils plus que la forme lisse des deux esclaves qu'il acheva et qui sont exposés au Louvre ?

D'être mutilé, le texte de Sapho me paraît plus beau et me touche davantage.

Si nous ne connaissions de Jodelle que des fragments, des vers épars analogues à ceux que je vous ai lus, peut-être nous donnerait-il l'impression, qui sait, d'être lui aussi un grand poète ? Même en l'état actuel de son œuvre, ses meilleurs vers gagnent souvent en beauté, en sensibilité, d'être à demi exposés, à demi cachés parmi les vers conventionnels du contexte, — vers neutres, ceux-ci, vers sacrifiés, faits, dirait-on, mais j'exagère, pour détourner l'attention du vrai trésor.

Le pied divin de « la Belle Noiseuse », qui, dans *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* de Balzac, se dégage d'un chaos de lignes et de couleurs, ne conduit-il pas de la peinture classique à la peinture moderne ? Quoi ! le contraste dramatique de cette forme parfaite et du désordre pictural qui l'entoure, contient-il seulement une leçon négative ? Tout est beau dans l'art, ou tout y est significatif, même l'imparfait, même le chantier, même la moindre esquisse, même un grave échec, pour peu que l'effort de conquête soit d'un véritable artiste.

A tort ou raison, je crois que les romans inachevés de Kafka : *Le Procès*, *Le Château...*, plus près de nous encore, que le roman de René Daumal : *Le Mont Analogue*, inachevé lui aussi, sont supérieurs, dans leur forme abandonnée, ouverte comme une brèche au vent des suppositions et du mystère, à ce que ces mêmes œuvres eussent été si leurs auteurs les avaient terminées.

Toutefois je ne prétends pas, bien entendu, qu'il en soit toujours ainsi, ni qu'il devrait en être toujours ainsi. Il n'y a point là de règle, seulement des exemples, et c'était l'occasion de les citer. Nous connaissons tous des chefs-d'œuvre auxquels rien ne manque : rien, pas même les lacunes qu'elles n'ont pas.

Sapho. Jodelle.

Bien que le contexte manque à l'œuvre grecque et ne manque pas à l'œuvre française, bien que l'une offre plus d'intérêt que l'autre, plus de prises à l'étude, plus de formes originales dont l'analyse et la théorie peuvent tirer profit, leur style est analogue par un certain côté : par la coupe fragmentaire de l'écriture ; coupe dramatique, évidente dans l'œuvre mutilée de Sapho, latente, secrète, sous les apparences de la continuité grammaticale et logique, dans l'œuvre de Jodelle.

D'un seul et même type de beauté littéraire, notons donc ces deux variantes :

Sapho — ou la discontinuité accidentelle du style ;

Jodelle — ou la discontinuité par l'inégalité du style.



Voici maintenant, choisis dans la littérature moderne parmi beaucoup d'exemples disponibles, deux textes caractéristiques qui sont eux aussi composés, à leur manière, de fragments.

Le premier est de Prévert, le second de Picasso.

On y découvrira deux variantes nouvelles du type de beauté littéraire qui forme ici l'objet de notre recherche.

Le texte de Prévert s'intitule *Inventaire*. Vous le connaissez sans doute, pour l'avoir lu dans le recueil des *Paroles* * ou pour

* Ed. NRF.

l'avoir entendu chanter, dans une version un peu différente, par les Frères Jacques *. Il se compose d'une longue énumération d'articles — comme un inventaire, précisément — d'articles saugrenus, ou d'images dont le rapprochement inattendu est d'un effet baroque amusant.

En voici le début :

*Une pierre
deux maisons
trois ruines
quatre fossoyeurs
un jardin
des fleurs*

un raton laveur

*une douzaine d'huîtres un citron un pain
un rayon de soleil
une lame de fond
six musiciens
une porte avec son paillason
un monsieur décoré de la légion d'honneur*

un autre raton laveur

*un sculpteur qui sculpte des napoléon
la fleur qu'on appelle souci
deux amoureux sur un grand lit
un receveur des contributions une chaise trois dindons
un ecclésiastique un furoncle
une guêpe
un rein flottant
une écurie de courses
un fils indigne deux frères dominicains trois sauterelles
un strapontin
deux filles de joie un oncle Cyprien*

... ..

...

* Disque Polydor, 560.174.

Tout en se laissant charmer par la fantaisie de l'auteur, par l'humour léger de Prévert, par le pittoresque des expressions, par la drôlerie de quelques-unes et par l'inexplicable retour périodique du raton laveur, hôte du refrain, l'esprit lettré perçoit dans cette suite divers phénomènes verbaux intéressants.

Elle forme une énumération dont les termes sont tous concrets et sont indépendants.

Dans ces fragments librement rapportés, le substantif domine.

Cette suite littéraire ne possède pas de phrases constituées.

On pourrait modifier l'ordre des mots, en ajouter, en supprimer, les éparpiller sur la page... Ils sont tous expressifs, mais ils ne tiennent ensemble que par la vertu du rythme iambique de l'énumération, rythme très fortement souligné : un silence, un groupe de mots, un silence, un groupe de mots... Ce rythme syncopé, ponctuel, un peu mécanique, qui supplée à lui seul la ligne de la phrase classique, c'est là, dans le fond, la seule force de cohésion d'une telle suite.

Elle possède très peu de liaisons grammaticales et celles qui subsistent ont une importance négligeable.

Elle ne possède pas de transitions.

Pas de sujet véritable.

Pas de véritable narration.

On pourrait interrompre cette liste n'importe où.

Elle pourrait continuer indéfiniment.

Autant de particularités déterminantes, dont quelques-unes rappellent les propriétés de la coupe saphique et qui sont juste l'inverse des déterminations du style ordinaire.

C'est que l'écriture de Prévert, comme celle de Sapho, obéit dans ce texte imprévu aux lois d'un autre canon esthétique, entendez aux règles les plus simples, spontanément suivies ici, d'une écriture discontinue.

Or ces lois, ces règles, ne sont proprement ni celles de la prose, ni celles des vers, même si l'on en rencontre, dans la prose et les vers, des applications locales. Il s'agit là d'un registre de la langue tout différent de ceux que vous connaissez, différent du registre de la prose, différent du registre du vers ; nullement d'un cas particulier, mais d'un registre autonome, nouveau, encore mal connu parce qu'on a négligé de l'étudier.

Que cet *Inventaire* léger ne soit écrit ni en prose, ni en vers, son auteur, j'en suis sûr, ne s'en doutait guère et, questionné, ne s'en expliquerait probablement pas la raison.

Ou dira-t-on, invoquant la coupe rythmique de ces variations, qu'il s'agit là de vers libres ? Non, la définition serait fausse, parce que le vers libre possède une structure grammaticale et que la suite verbale de Prévert n'en possède pas : différence fondamentale qui les distingue.

Pourtant, malgré tous les éléments formels qui lui manquent, vous entendez la petite composition de Prévert avec plaisir, vous entrez spontanément dans son jeu, vous avez le sentiment de comprendre sa ritournelle, et même, à tout prendre, la considérerez-vous peut-être comme une réussite en son genre.

Comme certaines énumérations de Rabelais, comme certaines de Hugo, celle de Prévert se rattache à un modèle élémentaire : la liste de mots. Seulement, ici, la liste est arrangée avec esprit, tandis que dans les livres de vocabulaire, par exemple, la logique des mots qui se suivent est incohérente ou reste faible : un fleuve y voisine avec une colonne, la sérénité, une montagne, la nuit, une lettre, un mouton. Il est vrai que parfois, pour un esprit imaginatif, quand la liste groupe le vocabulaire d'un récit, les composés d'un verbe, les éléments d'une famille de mots, ou quand le hasard s'en mêle, le sens évocateur des termes énumérés retrace une sorte d'histoire, compose un puzzle plus ou moins bien dessiné, un petit tableau baroque, mais le plus souvent la liste est incohérente, la logique illogique, et le style nul parce qu'il n'y a pas eu recherche de style. Dans la suite originale de Prévert, il y a tout de même une certaine logique, certaines associations d'idées voulues, une liberté capricieuse qui demeure intelligente et sensible, une intention bouffonne, une certaine recherche de l'effet et du style.

Par ses précisions numériques : un, deux, trois, quatre, cinq, six, qui reviennent avec l'insistance d'un enfant comptant sur ses doigts ; par le contenu de ses images qui n'a guère plus de sens que celui des mots du b, a, ba ; par son rythme même, accentué comme on épelle et comme l'est toute scansion d'école, le morceau garde trace de quelques souvenirs de collège, souvenirs du livre d'images, du livret, de la liste de mots, des répétitions appliquées faites en chœur par la classe.

A cette mémoire de l'enfant se mêle une vision amusée de la vie, de la grande ville, des gens et des choses, vision bienveillante et narquoise de l'adulte dont la mémoire se délivre des images qui s'y fixèrent, des scènes vécues ou rêvées, des mots entendus et lus : *une douzaine d'huîtres, un citron, un pain ; une porte avec son paillason ; un monsieur décoré de la légion d'honneur ; un rein flottant ; un fils indigne ; un strapontin...*

Quel beau portrait, plus beau d'être involontaire et d'être seulement esquissé, Prévert, dans cette petite satire sans méchanceté ni prétention, nous donne de lui-même !

N'est-il pas étrange pourtant qu'il ait pu, sans l'aide de la grammaire et de la syntaxe, composer cette suite intelligible, d'une certaine qualité littéraire ? Qu'il ait pu, en si peu de mots quand on y songe et par des moyens formels si pauvres en apparence, nous dire tant de choses d'un air léger ?

Ecrite dans un style primesautier, rythmée par sa coupe même, cette chansonnette malicieuse, à laquelle manquent les liaisons grammaticales et les transitions, dans laquelle le substantif pullule au détriment du verbe et qui progresse tout autrement qu'une phrase de prose ou qu'une phrase versifiée, c'est-à-dire très librement, cette chansonnette n'a plus, et cette fois-ci de propos délibéré, la continuité du style traditionnel.

L'exemple demeure simple, très simple. Il est néanmoins, dans une certaine mesure, suggestif.

Un seul type de beauté littéraire... Trois variantes théoriques dégagées de trois exemples précis :

Sapho — ou la discontinuité accidentelle du style ;

Jodelle — ou la discontinuité par l'inégalité du style ;

l'Inventaire de Prévert — ou la discontinuité du style par la liste de mots.

Et maintenant une variante encore, la quatrième d'une série peut-être longue que vous complèterez vous-mêmes, si bon vous semble, au moins en imagination. Car il resterait maints exemples à citer, à étudier. Je songe aux notes de Baudelaire, notes si brèves de ses journaux intimes ou de ses écrits sur la Belgique ; je songe au style parfois fantasque et fantastique de Nerval ; aux poèmes superbes que forment souvent les menus gastronomiques ; à certaines inscriptions lapidaires ; pots-

pourris, coq-à-l'âne et « bâtards » ; et même au style télégraphique, rarement littéraire, il est vrai, dont Raymond Queneau, dans ses *Exercices de style*, nous donne pourtant un plaisant exemple.



Du texte de Picasso, voici le début, une page sur deux pages et demie *. Ni virgules, ni points. Le texte est difficile à lire. Il vous indisposera peut-être comme une suite de dissonances et de couleurs chaotiques, mais, l'effet de surprise violente une fois passé, demeure dans l'esprit une sorte d'ivresse légère, un arrière-goût agréable, un charme indéniable et qui va s'évaporant.

« Ne plus faire que surveiller le fil que travaille le destin que teint le larcin de cristal de boue qui frémit l'heure recueillie en souvenirs brûlés sur une grille d'azur et de menthe été qui cache l'aile et met des annonces de corde raide dans les grappes de silence qui se refroidissent dans l'ombre des mots dits à la légère et découpe l'oubli de sa vie sans sel sur l'épaule de son amitié tirée sur des chardons devenus soupe de sanglots sautant dans la poêle faite de nards éclaboussant son corps de la pluie de paix insérant dans la poche l'heure qui mange le sable et visse le moment saisi entre les dents de la colombe blanche qui en frappant le ciel résonne sur le tambour qui éloigne la cloche et la laine fanée humide de plaisir et vibrante de peur saisie dans la chaleur yeux fermés bouche ouverte fillette croquemitaine vient et emporte les enfants qui dorment peu je le sais bien ce qui existe de meilleur en ce monde un habit de lentilles une outre de vin un escalier circulaire un rayon de silence qui traverse sa main et le reflet d'un baiser sur la pomme une table de chaux l'espérance qui brûle dans un coin et le bruit du poisson dans la bouche d'une cruche hachant menu le nuage qui attend dans le cadre le bec retordre le cahier d'applaudissements débouchant la tendresse du prisme qui chante sur le mur le profil de sa face et cache de sa lumière la sphère qui s'étoile en

* V. Picasso : *portraits et souvenirs*, par Jaime SABARTÉS, p. 176 sq., Louis Carré et Maximilien Vox éd., Paris, 1946.

tombant sur le sol les mots qui volent retournent au colombier faire leur nid dans le bracelet fait de cuivre et fer soie que le soleil dévide araignée de son kilomètre milliers arme offensive en équilibre mise au-dessus de son art qu'agite le suroît l'ordre sans chemise derrière le regard qui montre son désir à travers le rideau du roseau qui jamais n'est tranquille en riant de tout tant que dure l'été tranche de melon qu'allume la cigale et traîne en ses blessures la cape du matador de bas en haut le silence découvre l'ombre de l'angle qui allonge sa voix qui cloue au mouchoir la fenêtre de clarté qui monte petite souris par la corde du puits... »

Voilà, semble-t-il, un bon exemple d'écriture *automatique*, même si le texte, formé d'associations d'idées spontanées qu'une plume cursive librement juxtaposa sur la page, fut peut-être, Picasso seul le sait, médité par endroit ou retouché après coup.

Automatique, spontanée, l'écriture de Prévert ne l'était-elle pas d'ailleurs aussi, dans la mesure où le contrôle de la pensée, dans *Inventaire*, le cédait à l'humeur enjouée, à la fantaisie, à l'invention capricieuse ?

Quoique je me défie un peu de cette appellation — écriture automatique — dont on abuse en l'appliquant à toute sorte de cas fort mêlés, au lieu de l'appliquer seulement aux cas extrêmes, nous la garderons ici par commodité.

Par définition, l'écriture automatique est émancipation. Rompant avec les contraintes de la pensée logique et avec la ligne disciplinée de la phrase, elle est toujours, à quelque degré, de ce fait même, discontinuë.

Il y a bien des traits de ressemblance entre le texte de Prévert et celui de Picasso, et d'abord une même extériorisation des souvenirs de l'enfance, une même alliance heureuse de la vision juvénile et de la vision adulte de la vie, un même accord poétique du rêve et de la réalité.

Entre ces deux textes, il y a bien des différences aussi, dont l'une, fondamentale pour nous : tandis que le texte de Prévert ne possédait pas de structure grammaticale, celui de Picasso en possède une.

N'est-ce pas singulier ? Voilà une prose articulée — il importe peu qu'elle le soit parfois maladroitement, puisque, en

principe, elle pouvait l'être avec art — une prose composée non de substantifs seuls, mais de verbes, de pronoms, de prépositions, de compléments, et dans laquelle pourtant les mots sont placés tout autrement que dans une phrase ordinaire, en ce sens qu'ils se suivent moins dans l'ordre convenu, sur une ligne, puis l'autre, en file régulière, qu'ils ne sont juxtaposés avec violence, disséminés, pressés, bousculés de tous côtés dans un beau désordre !

Certes, on pénètre vite, par un texte si sincère, quel est le tempérament de Picasso. Il est Espagnol, il est peintre. Cruellement il brise la ligne de la phrase, défait les alliances de mots traditionnelles, en impose de nouvelles avec autorité, qu'il juxtapose sans les relier vraiment entre elles, comme des fragments disparates et contigus.

Il est ennemi de la continuité.

Il évite le récit.

Il peint avec des mots plus expressifs que nature l'azur, la menthe, l'été, l'aile, les grappes, l'ombre de son Andalousie natale, le vin, la pomme, la table, le poisson, la cruche qui demeurent si réels dans son souvenir.

Il divise, heurte, groupe, disperse, torture, enflamme les couleurs et les timbres.

Qu'importe que le détail des images nous échappe si l'évocation d'ensemble est certaine ? Le tableau verbal qu'il a brossé, il est juste assez mystérieux et juste assez intelligible pour nous plaire.

Nulle ponctuation. En faut-il dans un tableau ? Dans un tel tourbillon de couleurs ?

Aucune répétition de mots.

Les termes sont toujours imprévus, l'un n'annonce pas le suivant.

Tous y gagnent en intensité, en rareté.

De transitions réelles, point ou presque point, mais partout des métaphores originales, des raccourcis, des brisures prismatiques.

Une richesse de timbres extraordinaire.

Un mouvement nerveux, coupé et rapide.

Une autorité indéniable.

Quelle belle masse verbale ! Le tableau a du poids, une figure lyrique, un sens...

Le démon de l'inspiration y médite sur les vertus de la mémoire, de l'imagination, de l'initiative — et sur celles d'une certaine discontinuité.

Même si cette prose de Picasso, comme la suite de Prévert, comporte une longue énumération qui pourrait être coupée n'importe où, être indéfiniment prolongée et dans laquelle l'ordre des images pourrait être modifié sans grand dommage, semble-t-il, et même si d'autres traits communs encore les rapprochent, ces deux textes modernes étaient assez différents pour servir chacun d'exemple : celui de Prévert nous offrant l'exemple d'une variante originale, d'une liste de mots privée de liaisons grammaticales, donc discontinue, et celui de Picasso l'exemple d'une autre variante, d'une écriture cursive qui, pour ne pas supprimer formellement la grammaire, n'en est pas moins tracée fiévreusement et comme à bâtons rompus.

Oui, je vois dans cette belle prose de Picasso, dans ce jaillement d'effets bigarrés, dans leur juxtaposition et dans leur dissémination violentes, un exemple spontané de ce qu'on pourrait aussi faire avec intention dans un style discontinu inspiré d'une esthétique plus savante.

Quatre textes. Quatre variantes.

Sapho — ou la discontinuité accidentelle du style.

Jodelle — ou la discontinuité par l'inégalité du style.

L'*Inventaire* de Prévert — ou la discontinuité du style par la liste de mots.

La prose de Picasso — ou la discontinuité du style par l'écriture automatique.



Je ne vous citerai pas d'autres exemples, pas d'autres variantes, mais je vous exposerai directement le terme de la recherche, il est vrai sous une forme imagée parce que l'image vous sera beaucoup plus claire que des développements subtils.

Toutefois, avant d'en arriver à cette conclusion, je tiens à préciser encore quelques points.

Si vous l'avez craint, non, il n'est pas question de se priver, dans une écriture discontinue dotée d'une forme savante, de la grammaire et de la syntaxe ; ni question d'abolir de parti pris les transitions.

Mais la grammaire usuelle, la syntaxe usuelle ne sont pas toute la grammaire, toute la syntaxe. Au delà des conventions qui régissent la langue, il existe un immense réseau d'accords inemployés, un monde de possibilités méconnues, inconnues.

Sur les confins de la grammaire et de la syntaxe suffisamment élargies règne une certaine discontinuité.

Que dis-je ! Continuité, discontinuité, — la distinction finit d'elle-même par s'atténuer...

Un deuxième point.

Dans l'écriture ordinaire, qui est continue, la composition est linéaire. La pensée, la plume, suivent du commencement à la fin d'une phrase un mouvement rectiligne, successif, analytique, dont elles s'écartent peu. On écrit comme va naturellement le regard, en ligne droite, et comme on marche, en plaçant un pied devant l'autre.

Si je ne me trompe, c'est surtout parce que cette ligne vitale est rompue que le texte de Picasso nous déconcerte.

Mais dans l'écriture discontinue — je l'entends d'une écriture savante et déjà de tel ou tel exemple que nous avons étudié — l'optique intellectuelle est toute différente. La composition s'étale, se fragmente, se disperse en un semis de formes verbales qu'il faut à la pensée, s'élevant jusqu'à la synthèse, contrôler simultanément, d'un regard multiplié, circulaire ou panoramique.

C'est là, entre ces deux types d'écritures — l'une linéaire, l'autre qui ne l'est pas, ou l'une convergente et l'autre divergente — une grande différence. On ne doit pas la sous-estimer. Parce qu'il est toujours difficile de substituer de nouvelles habitudes aux anciennes, surtout quand il s'agit d'habitudes mentales étroitement solidaires de nos habitudes de travail, le passage d'un mode littéraire à l'autre est lent ; le temps nécessaire à l'adaptation psychologique, assez long.

Un troisième point.

Les quatre textes que nous venons d'analyser ensemble demeurent, je l'ai dit, le répète, des exemples élémentaires. Si je ne m'étais senti tenu par les circonstances d'être simple, j'aurais préféré, mais vous ? aborder le même sujet comme

je m'y suis pris dans la réalité, par le *Coup de Dés*, le grand Poème de Mallarmé que vous vous attendiez, n'est-ce pas, à m'entendre citer au moins une fois puisque, vous le savez, je lui ai consacré plusieurs années d'étude, tant de pages ! et qu'il m'a finalement conduit, presque malgré moi, à cette chaire.

Il n'y a pas de commune mesure entre les modèles d'écriture que nous avons rapidement examinés tout à l'heure et le *Coup de Dés*, chef-d'œuvre d'une écriture à tous égards parfaite. Pourtant, quoique le *Coup de Dés* obéisse à des règles qui ne sont ni celles de la prose, ni celles des vers — c'est à peine vous faire entrevoir son originalité — son écriture, dans l'ensemble, est encore une écriture continue. Discontinue, elle l'est par les dehors, par la mise en page, non dans sa réalité profonde, si j'excepte un certain nombre de phénomènes locaux : ceux, justement, que j'aurais pu étudier devant vous.

De toute façon, personne ne réussira jamais à créer un modèle d'écriture équivalent, mais d'écriture discontinue, s'il ne s'est d'abord pénétré l'esprit des innovations formelles du *Coup de Dés*. Il y a là une exigence fondamentale de la recherche. Elle est inscrite dans la nature des faits.

Ceci dit, j'en viens à la conclusion annoncée.

« J'aime — écrit Jean Rostand dans les *Nouvelles Pensées d'un Biologiste* — les phrases qu'on dirait détachées de quelque invisible contexte. »

Je ne puis résumer cette leçon de circonstance sous une forme plus claire que celle-ci. Il me reste pourtant à vous dire dans quel sens je l'entends, cette citation dont l'esprit m'est si proche. Ce sera vite fait. Quelques images y suffiront : des images simples, empruntées cette fois-ci, hors de la littérature, au domaine des sciences.

Voyez des photographies stellaires : cette poussière lumineuse tourbillonnant dans les profondeurs de l'espace. Voyez les clichés qu'on a pris, d'atomes traversant une chambre de Wilson : la mince ligne de brouillard qui révèle la trajectoire de l'atome ; les gerbes dessinées sur les plaques photographiques par le passage des particules infiniment petites. Ou voyez les spectres de la physique et de l'astrophysique : ces bandes de couleur, ces raies noires qui correspondent à l'émission des ondes de la matière.

Quand la littérature nous offre-t-elle rien de comparable en mystère, en beauté, en rareté, en gravité ?

Ces documents nous émouvraient-ils s'ils étaient simplement des jeux graphiques ? Non, bien sûr. Ils nous troublent parce qu'ils sont une expression réelle de la nature. Eux aussi sont détachés d'un invisible contexte : l'infiniment grand de l'espace astronomique, l'infiniment petit de la matière mystérieuse.

On se demande parfois comment, par quels moyens, on pourrait introduire dans la littérature un espace analogue à celui des cieux, y introduire le mouvement, y faire apparaître des phénomènes indéniables, observables et comme distincts de nous-mêmes.

Et bien, c'est cela même qu'on fera, un jour, en littérature. L'écriture s'appuyera directement sur la nature.

Dans l'image d'un spectre verbal, fragmentaire, discontinu, inscrit sur les pages d'un livre, mais émanant d'un contexte extérieur ordonné par la pensée, tient clairement tout ce que je voulais suggérer par ces notes.

C'est là le terme de la recherche.

Lente recherche, mais aussi lente conquête d'une patrie spirituelle. Un peu comme l'astronome, dans la lecture qu'il fait des cieux à travers la lentille de son télescope, se découvre une patrie spirituelle, ou le biologiste dans les préparations qu'il place sous l'objectif de son microscope, le théoricien du langage découvre la sienne, d'une grande beauté, elle aussi, dans le champ spectral d'une page couverte d'écriture.

En esthétique théorique, c'est la récompense du chercheur d'entrevoir, fût-ce imparfaitement, tantôt l'une, tantôt une autre des incarnations possibles de la Beauté.

L'art d'écrire subira encore une longue et magnifique évolution ascendante, telle qu'il n'y a presque pas de rapport entre l'idée commune qu'on se fait aujourd'hui de l'écriture et les métamorphoses prodigieuses qu'elle subira dans l'avenir. Quoi qu'on en pense, non, l'art d'écrire n'en est pas encore à l'âge d'or. La physique et l'astronomie dans les sciences, la peinture dans les arts ont connu des révolutions récentes qui

les ont renouvelées. L'art d'écrire prépare depuis assez longtemps déjà la sienne. Quand le temps l'aura fait mûrir et fait connaître, elle ne stupéfiera pas moins que les autres.

Quoi qu'il en soit, devant la complexité, la subtilité et la grandeur des faits entrevus, l'attitude du chercheur, même enthousiaste, est nécessairement modeste.

Il lui est beaucoup demandé, à ce chercheur impénitent, autant et plus qu'il n'est demandé au commun des intellectuels : « des choses — confesse pour sa part, dans son *Art de Terre*, Palissy — des choses que j'eusse estimé impossibles ».

L'esthétique commence à soi, par la réforme de son propre esprit ; la recherche se poursuit à travers les textes et dans l'abstrait, parce que la syntaxe de la langue obéit en définitive à celle de l'intellect ; et le terme de la conquête, c'est quelque page blanche, à demi blanche, sur laquelle rayonne la lumière.



